

Sárközy Bence

VALÓJÁBAN MÁR FANTASZTIKUM, EZ A „VALÓJA”

– A FANTASY MŰFAJÁRÓL –

„Akkoriban az *Encyclopaedia Britannica* húsz kötete járta; Buckley azt javasolja, hogy állítsák össze a képzeletbeli bolygó módszeres lexikonát. Rájuk bízza a bolygó aranytermő hegyláncait, hajózható folyóit, bika és bölény taposta prérijeit, négereit, bordélyait és dollárjait, azzal az egy feltétellel: „A mű nem alkuszik azzal a szélhámossal, Jézus Krisztussal.” Buckley nem hisz Istenben, de meg akarja mutatni annak a nem létező Istennek, hogy halandó emberek is képesek világot teremteni.”

(J. L. Borges: *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*)¹

„Az elbeszélő irodalomban a mögöttes világ jelenti a megkötöttséget. És ennek semmi köze a realizmushoz (noha még a realizmust is megmagyarázza). Az ember kitalálhat egészen valószerűtlen világot is, ahol a számok repülnek, és a hercegkisasszonyokat föltámasztja egy csók; de fontos, hogy ez a csupán lehetséges és irreális világ, a kezdet kezdetén meghatározott struktúrák szerint létezzék.

(Umberto Eco: *Széljegyzetek A rózsáéhoz*)²

I.

Gondolatmenetem a magas és a populáris irodalom szembeállításának klasszikus problémájával, valamint a vizsgált eset(/műfaj) kapcsán egy ilyesfajta szembeállítás árnyalásával, létjogosultságának esetleges tagadásával kezdődik. A popularitás leglényegesebb jellemzői közé szokás sorolni az olvasó horizontjának változtatását nem igénylő, vagyis könnyű befogadhatóságot, melyet egy már bevett forma/nyelv és tematika *utánzása* tesz lehetővé; a *sikernek* a mű keletkezése utáni közvetlen/aktuális időhöz való kötöttségét; valamint az irodalmi hatástörténetben betöltött, nem túlzott

¹ *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, ford. Benyhe János, in *A halál és az iránytű*, Bp. 1999. Európa, 27.

² In *A rózsá neve*, ford. Barna Imre, Bp. 2000. Európa, 594.

jelentőségű szerepet. Mindezeket figyelembe véve, a populáris műalkotás megnevezhető célja: az olvasói igények, elvárások kielégítése, vagyis a szórakoztatás. Ezzel szemben klasszikusokként azok a műalkotások definiálódnak, melyek műfajuk tartalmi-formai *megújítását* célozzák; „kortalanok”, vagyis értelmezhetőségüknek, érvényesként/fontosként való elgondolásuknak nem szab korlátokat az időbeli távolság; hatástörténetük pedig jelentős. A klasszikus műalkotások esetében, a populárisakkal ellentétben, nem feltétlenül mondható el, hogy a keletkezésüket követő, közvetlen befogadásukban sikert aratnak, olvasóikat azonnal megnyerik maguknak, mivel elsődleges szempontjuk nem az elvárásoknak való megfelelés, hanem az, amit H. R. Jauss ezeknél műfajújító jellegként definiál³. Klasszikus és populáris – hagyományosan merevnek tételezett – kategóriáinak a fentieknél egy árnyaltabb megközelítése szükségeltetik bármely, de különösképpen egy aktuális műfaj meghatározása kapcsán. Amennyiben a fantasyról, mint műfajról beszélünk, az ez alá a név alá sorolható szöveghalmaz bizonyára számos tulajdonságában mutat egyezéseket a magas irodalom műfajainak némelyikével, és bizonyára elkülöníthető a populáris irodalom összes többi előfordulási formájától. A magas és a populáris irodalom műfajaiból és az ezekbe a kategóriákba sorolt műalkotásokból eszerint szükséges kiválasztanom azokat, amelyeknek valamilyen formában és mértékben közük van – mivel nem ismeretes egyetlen, hatástörténetileg a hagyományba nem illeszthető műfaj(ta) sem – a fantasyhez. Problémát okoz számomra, elsősorban, mint olvasó számára, hogy minden bizonnyal a fantasynek nevezett szöveghalmazon belül is differenciálnom illene, főként, mivel mára ez a műfaj is kitermelte a klasszikusait. Ebből fakadóan bizonyára kénytelen vagyok, ha csak pár mondat erejéig is, belebonyolódni a minőség/érték megválaszolhatatlan kérdésébe. Mindenesetre segíthet a kérdés megoldásában annak az előfeltevésnek a tisztázása, hogy amikor bárki a ponyvához vagy populáris irodalomhoz nyúl (amennyiben nem egyértelműen elutasító a szándéka), annak esztétikumát is körvonalazni

³ „...vannak olyan művek, amelyek megjelenésük pillanatában még nem vonatkoztathatók egy bizonyos közönségrétegre, mert oly mértékig áttörnek az irodalmi elvárások megszokott horizontját, hogy csak lassan képesek maguknak saját közönséget toborozni. Amikor aztán az új elvárási horizont is általános érvényre tesz szert, azon mérhető le megváltozott esztétikai norma ereje, hogy a közönség az eddigi sikerkönyveket elavultnak kezdi érezni és elpártol tőlük.” H. R. Jauss: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, szerk. Kulcsár-Szabó Zoltán, Osiris, 1997. 58.

kénytelen, ez pedig nem lehetséges az esztétikának egy az elitista konvencióktól eltérő, az élet minden területére kiterjedő elmélete nélkül. Jean Baudrillard *transzesztétika*⁴ fogalma – mely szerint (posztmodern) korunkban minden esztétikumvá vált, ezáltal nem megszűnt az esztétika, hanem mindennek létrejött a saját esztétikája, vagyis minden dolog a saját magára jellemző esztétikai értékkel bír – számomra applikálható elméleti elgondolását nyújtja az érték kérdésének egy a jelen populáris irodalmába sorolandó műfaj vizsgálatakor. Az idevágó kérdéskört bővíti az is, hogy részint fiatalságát, részint regény jellegét tekintve – e kettő igencsak összehozható, amennyiben Bahtyint veszem alapul⁵ – a fantasy műfaja állandó alakulásban van, az eddig napvilágot látott művek száma pedig máris könyvtárryira rúg, éppen ezért az idetartozó alkotások összességére kiterjedő részletességgel lehetetlen áttekinthető képet nyújtani erről a műfaj-típusról. Röviden szólva írásom tartalmáról tehát itt a bevezetőben: úgy gondolom, hogy minden fantasy – mivel összességüket műfajként nevezem meg – hasonlít az összes többi fantasyre, és, bizonyos fokig, az összes többi regényre, tipikusként megjelölhető a vizsgált műfaj esetében egyfajta nyelvfelfogás és nyelvhasználat, valamint fellelhető strukturális szinten egy markánsan kirajzolódó séma, melynek alázatos ismétlésével érik el a szövegek a kívánt fogadtatást sajátságos befogadói közegükben.

II.

Kezdeném a fantasy művek regénytípológiai vizsgálatával. Bár nagy számmal születtek fantasy novellák a kezdeti időkben, a század első felében, Lovecraft, Howard – hogy csak a legismertebbeket említsem – és mások tollából, és születnek azóta is, ennek ellenére a műfaj alapvető formája a regény, pontosabban egy ennél nagyobb mű-egész: az egymást

⁴ Jean Baudrillard: *Transzesztétika* in *A rossz transzparenciája*, 1997. Balassi Kiadó, 18-22.

⁵ Bahtyin írja *Az eposz és a regény* (A regény kutatásának metodológiájáról) c. tanulmányának legelején: „A regény, mint műfaj tanulmányozását különleges nehézségek jellemzik. Ezt magának a tárgynak a sajátossága idézi elő: a regény az egyetlen keletkező és még nem kész műfaj. A műfajformáló erők szemünk előtt működnek: a regényműfaj születése és alakulása a történelmi nap teljes fényében zajlik. A regény műfaji váza még korántsem merevedett meg, és még nem láthatjuk előre minden formálódási lehetőségét.” *Az irodalom elméletei* III. szerk. Thomka Beáta, Pécs, 1997. Jelenkor, 27.

sorozatszerűen követő, egymás közt szoros tematikus rokonságot mutató írásművekből álló, folytonos bővülésre képes *regény-ciklus*⁶. A szövegek ilyesfajta összetartozása legtöbbször abban az esetben is megfigyelhető, amikor valamely szerző novellákban nyilvánul meg. Ezek általában egy jóval nagyobb koncepció, egy egész *elképzelt világ* egyetlen részletét ábrázolják, egy tételezhetően hosszabb történet egyetlen epizódjának háttéréként. Vagyis a történet elmondottja mögött felsejlenek egyéb történetek, az események helyszíne pedig más novellák helyszíneivel, egy elképzelt világ aprólékos térképévé egészíthető ki. A novellák lényeges jellemzője tehát egyfajta sorozatszerűség; egy regény(világ) fejezeteiként, az ennek világ-történetnek a „fejezeteit” képező összes többi novella szoros tematikus kontextusában nyerik el jelentésüket és jelentőségüket, mint például a *Conan*-történetek, a *Dragonlance*-novellák vagy Tolkien „elveszett” meséi. Összefoglalva: hasonló vonásokat figyelhetünk meg a műfajba tartozó rövidebb történetek esetében, mint a regényeknél⁷, amelyek nem önálló, zárt egységekként, hanem a többi, ugyanahhoz a világhoz tartozó regényhez viszonyítva, és ezekkel együtt kapnak (többlet)jelentést, egy fiktív univerzum, és az ezt megjelenítő nagyobb és cizelláltabb történet, a *ciklus*

⁶ M. Foucault a *Nyelv a végtelenhez* c. írásában (68.) a rémregények kapcsán bevezeti a „végtelen gombolyodás alakzata”-fogalmat, amit ekképpen fejt ki: „minden epizód a gyarapítás egyszerű, ám abszolút szükségszerű törvénye szerint követi a megelőzőt. Mindig egyre közelebb kell kerülni ahhoz a pillanathoz, amelyben a nyelv majd megmutatja abszolút hatalmát, hogy szegényes szavai által életet adhasson a borzalomnak; csakhogy igazából ez lesz az a pillanat, amikor a nyelv már nem tehet semmit, amikor kifogy a lélegzetből, amikor el kell némulnia anélkül, hogy elnémulását közölhetné. A nyelvnek mindig arrébb kell tolnia azt a határvonalat, amelyet maga húz maga elé, s amely egyaránt jelöli királyságát és korlátozottságát. Így sorjáznak minden regényben egyre növekvő számban és vég nélkül az epizódok, aztán pedig így sorjáznak vég nélkül a regények...” *Nyelv a végtelenhez*, szerk. Sutyák Tibor, Debrecen, 1999. Latin betűk

⁷ Vannak „elméletirók”, akik fantasy mese-regényeknek nevezik őket, nyilván a kitalált környezet és az utazós, kalandregény-jelleg együttesét kívánják ezáltal megjelölni. A science-fiction „érdekeit” védők általában a „tündérmese/agyszülemény”-megnevezések — gyakran pejoratív — használatával kívánják elhatárolni a műfajt a „tudományosabb” regényformától. Ide köthető Stanislaw Lem megnyilatkozása („Minek ez a sok mesészerű elem?”) e témában egy róla szóló doc. filmben (Spektrum TV), vagy Darko Suvin: *A science fiction műfaj poétikája* in *Helikon* 1972/1. Science-fiction tematikus szám, 49. „Ha a mítosz időn kívül, a tündérmese egy időtlen konvencionális múltban, a rémtörténet pedig a hős abnormálisan megzavart jelenében játszódik le, a naturalisztikus irodalom és az SF azonosak abban, hogy minden időben és térben működhetnek: empirikusokban az első, nem empirikusokban az utóbbi.”

konstruálódási folyamatában⁸. Ily módon körvonalazzák a krónikák és a legendák a *Dragonlance* világát, a sötét, horrorisztikus regények a *Ravenloft*ot, de említhetném a hazai könyvterjesztők polcain is elérhető közül még a *Forgotten Realms*t, a *Crown Empire*-t, a *Halálkaput*, a *Dark Sunt* vagy akár a magyar *M.A.G.U.S.*-t is. Megállapítható tehát, hogy a fantasy regények vége — a regény ebben az értelemben tárgyként, *kötetként* értendő —, ahogyan arra más szövegekkel való tematikus összefüggésük is utal, nem jelenti az egyes fantasy művek (egy elképzelt világ történeteit ábrázoló szövegek összessége) végét. A ciklusnak ezt a struktúráját egyfelől azzal magyarázhatjuk, hogy egy világ-elképzelés létrehozásakor több különböző regényszerzővel kell számolnunk, másrészt a corpus bővülésének folyamatossága, folytatólagossága – lényeges, hogy egy aktuális műfaj folytonosan kiegészülő/bővíthető ciklusairól beszélünk – lehetetlenné teszi a mű-egész összegyűjtött publikációját. Az eddig felvázoltakból nyilvánvalóvá válhatott a fantasy regénytípus két markáns sajátsága: 1. az elképzelt világot felépítő szerzők közössége, és nem egy szerzői individuum, az, ami a szövegelemekből rendszert/ciklust konstruál, oly módon, hogy a saját műveket az adott elbeszél világ tematikus önazonosságába illeszti; 2. a műfajba tartozó szövegek fontos sajátsága, hogy történetközpontúak, a nyelvet transzprens közegként tételezik, olyan eszközként, amely által a maga tematikus teljességében – nevezhetjük koherenciának akár –, az epizódokból kibontakozhat az elképzelt világ történet-egésze. Ez a teljesség a feltétele a világ beláthatóságának/bejátszhatóságának. A játék az, ami ennek a műfajnak a kapcsán (is) lehetővé teszi az interakciót, de ez esetben nem az olvasói játékról van szó abban az értelemben, ahogyan a szövegértelmezés játékát mai napság érteni szoktuk. A teremtett világok a fantasy játékokban vagy szerepjátékokban valódi játéktérként funkcionálnak, az egyes történetekben a cselekmény háttereként ábrázolt helyszínek megrajzolják a szerepjáték-világ térképét, és ezeket a térképeket, a tolkien *Középföldétől* elkezdve, minden játszható világhoz grafikusán (úgy, hogy a rajz nagyjából a megfe-

⁸ Ezt is példázhatja, hogy a tolkien *„alapmű”*, *A Gyűrűk Ura* is tévesen nevezetett trilógiának, hiszen az a tény, hogy három kötetre van felosztva, csupán azt bizonyíthatja, hogy hosszúsága miatt praktikusabb volt szétdarabolva kiadni. A mű, egyébiránt, belső felosztása szerint hat könyvből áll, és semmilyen tartalmi vagy formai jel nem utal arra, hogy az első kettő, a második kettő és a harmadik kettő szorosabban tartozna össze, mint bármely könyve a hat közül az összes többivel (ráadásul az 1968-as teljes angol nyelvű kiadás egykötetes).



lelő területi tagozódást és az arányokat is mutatja) mellékelik. Mivel a játékot egy a történetet a játék folyamatában narráló, az aktuális fordulatokat szabályozó vezető vagy *játekmaster*⁹ irányításával többen játsszák, és a játékosok által mozgatott/megélt karakterek gyakran harcolni kényszerülnek egymással, fontos, hogy tudjuk, milyenek ezeknek a karaktereknek a képességei, egymáshoz viszonyítva mik a lehetőségeik a harc kimenetelét tekintve. A szerencsén kívül, amit ebben a játékban is mindenekelőtt a kocka képvisel, ezek a „felsőbb” törvények azok, amelyek a játék menetére nézvést meghatározóak. Ha valamely elem (helyszín, történet, karakter stb.) nem jól körvonalazott, koherensen fölvezetett, követhető, akkor az elrontja a játékot (nem tudom beleélni magam!). Mondhatnám úgyis, hogy akkor és csak akkor van játék, ha a szabályok a lehető legaprólékosabban képesek azt megszabni és uralni – aprólékosság szempontjából pedig nem mellékes a terjedelem; ennek a tényezőnek, egyebeken túl, jelentős köze lehet a regényciklusok folyamatos bővüléséhez. A szabadság/felszabadultság csak és kizárólag a játéktér determináltságából, a karakter lehetőségeinek predestináltságából fakadóan lehetséges. Ennek azért kell így lennie, mert a játék nem egyedüli, személyes játék, hanem csoportos, és a játék nyelvét, valamint a játéktérrel vagy játékvilágot megképező regények nyelvét *ugyanúgy* kell értenie az egyénnek, mint azoknak, akikkel együtt játszik. Fontos tehát az, hogy a szövegvilág aprólékos meg-/magamagyarázása, amiként a nyelv „tisztá és egyszerű transzparenciája”¹⁰ is, az ugyanúgy értést, más szóval a csoportos értelmezés lehetőségét hívatott megvalósítani. Olyan történetközponitű szövegek esetében, amelyek nemcsak egy önfeledt, átéléses olvasói magatartást, hanem a regényszövegeken kívüli térben a regényvilág játszhatóságát, vagyis a virtuális megélhetőség egy ilyen fokát célozzák, maguk a szövegek azok, amelyek megteremtik a transzparencia illúzióját, mivel folytonosan feltételezik a téma abszolút átvihetőségét a nyelven keresztül az olvasóhoz. Az olvasói átélés intenciójának megkerülhetetlen előfeltétele, hogy a nyelv „áttetszőségével” szemben támasztott esetleges aggályok sosem explikálódhatnak.

⁹ A játékmester értelemszerűen az, aki levezeti a játékot, vagy egy játékkönyv megírt, vagy a saját elképzelt cselekménymenete alapján. Lényeges, hogy mindkét esetben a játszott világ „felsőbb” törvényeihez/szabályaihoz kell igazodnia, melyek az adott világot megjelenítő historikus „szépirodalomból” és egyéb idetartozó szövegekből – ezen elsősorban a szerepjáték-könyvek értendőek – tudhatók.

¹⁰ Foucault: uo. 67.

Sokban hasonlít a szerepjátékos fantasy olvasók – praktikus szempontokat cseppet sem mellőző – közösségi értelmezési formája ahhoz, amit Stanley Fish¹¹ körvonalaz az egyazon irodalomelméleti iskolákba tartozó elmélészek (ugyanúgy) olvasási gyakorlata kapcsán. Fejtegetéséből számomra az a momentum lényeges, hogy a poliszémia egyértelműsítésére törekvő magyarázatok a tudományos közösségen belül egy kompromisszumos jelentéstartalom létrehozásához vezetnek, vagyis kvázi ugyanúgy értik/védik/támadják a közösség tagjai a (szóban forgó) szöveget, de ez nem jelenti azt, hogy létezne annak egy fixálható jelenéstartalma. Inkább arról van szó, hogy a közös érdeklődés tárgyából, vagyis az adott szövegből, mivel az értelmezők egymás magyarázatait nem hagyják figyelmen kívül, kitermelődik egy mindannyiuk által aktuálisan elfogadhatónak tartott jelentés-kategória, amelyet érvényesnek tartanak a vizsgált alkotásra nézvést, ezáltal mintegy megalkotják a helyét az irodalomtörténeti vagy az irodalomtudományos diskurzusban. Tehát nyilvánvalóan a pragmatikus szempontok kerülnek előtérbe, amikor a szövegek „használatosságáról” esik szó. Akárcsak Fish-nek az irodalomtudományos diskurzusban, nekem is a „használatossági szempont” tűnik lényegesnek a fantasy regények esetében, mivel, mint mondtam, a(z együtt) játszhatóság a praktikus/pragmatikus lényeg, ez az a kritérium, amely a közösség számára egyértelműen jelzi/jelenti a szövegek minőségét. Ennek az együttjátszhatóságnak a feltétele pedig a játéktér megmagyarázottsága, kétféle értelemben is: egyrészt azon szövegek által, amelyek megjelenítik a játszható világot, ennek „lakosságát”, vagyis a szerepjáték karaktereit és a történések törvényszerűségeit, másrészt a befogadói közösség által, amelynek a játéktevékenysége közben a lehetőségek, szabályok stb. konkretizálódnak, létrejönnek a kompromisszumos jelentéstartalmak, mintegy a fish-i értelemben. Ebből az következik, hogy a fantasy regények befogadónak leginkább azok a szövegek felelnek meg, amelyek híven és következetesen utánozzák/ismétlik a már megszokott sémát. A séma fogalma itt elsősorban egy adott ciklus előzetesen olvasott szövegelemei által kialakított elvárásoknak való megfelelést jelent, ezek a tapasztalatok

¹¹ Stanley Fish: *Van szöveg ezen az órán?* ford. Kálmán C. György, Testes könyv I. Ictus és Jate Irodalomelméleti csoport, szerk. Kis Attila Atilla – Kovács Sándor S.K. – Odorics Ferenc, Szeged, 1996.

mérvadó mintaként mindig összevetésre kerülnek a ciklushoz paratextuális¹² jegyei által kötődő újabb szöveg olvasásának élményével. (A séma, egy bizonyos cikluson kívüli, másik jelentéséről és ennek strukturális jelentőségéről a műfaj szempontjából a későbbiekben esik majd szó.) Az újdonság – a nyelvi, strukturális újdonság –, amit H. R. Jauss kiemelőnek tart a magas irodalom csoportjába sorolható műalkotások esetében, a fantasy regényvilágoknál – a „játékos” befogadók szemszögéből – nem dicsérendő momentum, amennyiben a szöveg megjelöli, hogy melyik ciklushoz tartozik, és mégsem követi annak implicit szabályszerűségeit¹³. Az idetartozó művek klasszicizálódási folyamatában ez nem juthat fontos szerephez, ellentétben a séma aprólékos és tökélyre törekvő utánzásával/ismétlésével. Bővebben a jaussi elképzelésről: „Az elvárás horizont és a mű, azaz a már meglévő esztétikai tapasztalatok biztonsága és az új mű befogadásához szükséges „horizontváltás” közötti távolság recepció-esztétikai szempontból meghatározza az irodalmi mű művészi jellegét: amilyen mértékben csökken az a távolság, azaz amilyen mértékben nem követeli meg a befogadó tudattól a még ismeretlen tapasztalatok horizontjára való átállást, oly mértékben közelíti meg a mű az élvezetkeltő vagy szórakoztató irodalom szintjét.”¹⁴. Esetünkben a szórakoztató jelző teljes mértékben helyénvaló, de azzal a bővítéssel, hogy műfaji kritérium és nem a szerző jelentéktelenségének folyamánya a horizontváltás elkerülése. (A sémából való kilépés csak abban az esetben képzelhető el, ha az írásmű egy újabb világ bemutatásával egy újabb ciklust kezdeményez, vagy esetleg a szerző egy ciklusba nem tartozó egyedi alkotást kíván létrehozni, amelyet csupán fantasztikus jellege és egyéb – a játszhatóság kritériumán kívüli – nyelvi/strukturális és tematikus sajátosságok kötnek a tárgyalt műfajhoz.) A befogadói elvárás tehát az, ami interakciós jelleggel visszajelez a szerzőnek, hogy mik is lehetnek a *fogyasztható* szándékai. Mint minden populáris műfaj

¹² A paratextuális jegyek közül a műfaj szempontjából lényegesnek gondolom, hogy a kötetek megjelölik, melyik játék-világhoz tartoznak, pl. *Halálkapu*, *Dragonlance*, *M.A.G.U.S.* stb.

¹³ Implicit szabályszerűségnek tekinthetjük például azt, hogy a *Dragonlance* világában a sárkányok színe szükségszerűen jelöli – a ciklust ismerő olvasók számára –, hogy a jó vagy a rossz oldalhoz tartoznak. A „beavattottnak” gyakran már egy történet kezdeti konfliktusából megsejthető a végkifejlet, így természetesen nagyobb figyelem fordul részükről a történet kibontakozására, a győzelemhez való eljutás folyamatára.

¹⁴ H. R. Jauss: *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, in *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Osiris, 1997. 55.

esetében, a fantasynél is a *fogyaszthatóság*¹⁵, a befogadás könnyűsége, az a kritérium, amely a szöveg értékét olvasói számára megadja – ráadásul a fogyaszthatóság, mint arról már esett szó, a játszhatóság kritériumával kerül szoros összefüggésbe, mely ennek a műfajnak kiemelten fontos jellemzője, úgyhogy egy esetleges deviáns törekvés adott cikluson belül szükségyszerűen a műfajból való kilépés szándékát is képviselné. Léteznek műfajújító kísérletek, de ezek legtöbbször a szerepjátékos olvasóközösségek mondott-mondatlan elutasításába ütköznek: Tessék elmenni szép/más irodalmat írni, ha nem tetszik a rendszer(/séma)! A szépirodalom berkeiből viszont, a posztmodernnek titulált szövegelvárások – mint pl. a Jasss által körvonalazott, szöveg-immanensnek tételezett posztmodern irodalmi jellemzők¹⁶ – horizontjából a történetközpontú, nyelvi transzparenciát tételező, naív narratívák felé irányuló gyanú a „próbálkozó” szerzőket (is) száműzi. A műfaj belesik/beleesett a kritikai közöny csapdájába, „időviharba” került, mivel nem tud nem mai lenni, hiszen nagyon is fiatal, nagyon is most születik – vehetjük alapul Bahtyin regény-elképzelését –, ugyanakkor korunkban talán anakronisztikusnak tűnhet egy effajta sematikus jellegű regénytípus, melyben az alkotói nagyság akkor nyilvánul meg, ha egy írásmű az adott ciklus implicit szabályainak maximális betartásával, az ismert világ-modellen belül maradvá izgalmas és fordulatos tud maradni.¹⁷

¹⁵ Roland Barthes által bevezetett fogalom. „A mű általában a fogyasztás tárgya. (...) Az olvasás, a *fogyasztás* értelmében, nem *játék* a szöveggel.” R.B.: *A mítól a szöveg felé*, in *A szöveg öröme*, Budapest, 1996. Osiris, 72.

¹⁶ „Itt csak annyiban szükséges erre utalnom, amennyiben összefoglalom annak *kritériumait*, mi érdemes e paradigma szerint a posztmodern elnevezésre: elfordulás egy aszketikus modernizmus ezoterikus kísérletétől az érzéki tapasztalat és a megértő élvezet, illetve a bőven adagolt szatíra és szubverzív komikum exoterikus igénye felé, a szubjektum proklamált halálának átcsapása a szolitáris tudat határai oldódásának egy polifón Én és Te viszonyra nyíló tapasztalatába; az autonóm műalkotás, az önreferenciális poétika feláldozása a művészeteknek a nagy mértékben industrializált világ jelenére és új médiumaira való ráirányítása érdekében; továbbá messzemenően szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött (intertextualitás); a recepcióra és a hatásra áthelyeződő esztétikai érdeklődés; nem utolsósorban a magas- és a tömegkultúra olyan elfogulatlan egygyőolvasztása, amely a fiktitvet, az imagináriust, a mitikust a kommunikáció médiumaiként képes hasznosítani, s technicizált világunk információáradatával szemben felmutatni.” Jasss: *Az irodalmi posztmodernség*, Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika, Osiris, 1997. 217.

¹⁷ A fantasy témakörben hazánkban publikált „kritikai” szövegek nagy részét irodalomtörténeti és könyvajánló jellegűnek nevezném. Ezek jórészt megelégednek a szerző életútjának felvázolásával, a hatástörténet (az elődök: Blake, Poe, Mary Shelley, Bram Stoker stb; azután az ősök: William Morris: *Well at the World's End*, 1896; Lord Dunsany: *The Gods of Pegana*, 1905; R.E. Howard, H.P.

III.

„Jellemző, hogy a regény saját változatainak egyikét sem hagyja állandósulni. A regény egész történetén végigvonul e műfaj uralkodó és divatos, sablonizálódásra törekvő válfajainak következetes parodizálása és travesztálása: a lovagregény paródiái (a kalandos lovagregény első paródiája a XIII. századi *Dit d'aventures*), a barokk-, a pásztorregény (Sorel *Berger extravagant*-ja), a szentimentális regény paródiái (Fieldingnél, Musäus *Második Grandisonja*) és így tovább. A regénynek ez az önkritikussága a keletkező műfaj nagyszerű vonása.”¹⁸ Ez nincsen másként a fantasynél sem, de még mielőtt belemennék abba, hogy számba vegyek – legjobb tudásom szerint – bizonyos reformtörekvéseket, a következőkben felvázolnám, hogy mi is az a ciklusok sajátosságain túlmutató, az egész műfajt meghatározó bevett forma: a *séma*, amit egyesek híven ismételni, mások meghaladni – úgy meghaladni, hogy benne maradni – igyekeznek.

A legmértvdobbb minta tehát Tolkien (*The Lord of the Rings*, az első kötet 1954-ben, a teljes – egykötetes – angol kiadás 1968-ban jelent meg). Persze

Lovecraft és a fókuszban Tolkien, végül a követők: leginkább, akik hasonlíthatóak Tolkienhez, és foszlányosan, akik eltérnek a „hagyománytól”) felemlítésével, valamint azzal, hogy hangsúlyozzák a fantasy művek mítoszokkal – főként a germán-kelta mitológiával –, lovageposzokkal, lovagregényekkel való hasonlatosságát (ezekből származtatott eredetét), jelentős nyugati olvasottságát és a science-fictiontól való elhatárolás szükségességét. Tipikus és nem is a legrosszabb példa erre a Lovecraft fordítás-sorozatnak *Az örület hegyei* c. kötetében Szentmihályi Szabó Pétertől megjelent Lovecraft-méltatás. A magyar nyelven fellelhető kritikákhoz sorolandóak még azok a „tudományos” írások, amelyeket a hetvenes évektől a Kuczka Péter szerkesztésében megjelent *Galaktika* gyűjteménysorozatban közöltek. Ezek fő jellegzetességét leginkább abban a kijelentésben ragadhatnánk meg, hogy: Minden science-fiction. A szóban forgó kritikusok többsége, ha jól gondolom, reáltudományos műveltségű, és legfőképp az vonzotta őket, hogy milyen tudományos vagy kvázi tudományos megállapításokat tartalmaznak a vizsgált szövegek (és nem utolsósorban, mennyire jelzik előre egy szocialista-utópista társadalom közeledtének szükségességét). Koruk sajátosságának tudható be, hogy csak és kizárólag a tudományos hipotézisek és nem a szövegek érdekelték őket. Akkoriban nem volt szokás különbséget tenni a fantasy és a science-fiction művek között (sem); Asimovot és Tolkien egyazon mércével mérték, és mindent sci-finek olvastak, amiben fellelhető utópia és „fikció”. Pl.: Julij Kagarlickij: *Tudományos-fantasztikus író volt-e Swift?* (*Galaktika* 17. 1975. 109-120.), Szentmihályi Szabó Péter: *Jókai Mór, a tudós fantasza* (*Galaktika* 16. 1975. 117-120.), de ezeken kívül sci-finek olvasták Borgest (az Európánál megjelent Borges-kiadás első kötete, *A halál és az iránytű* fülszövege szerint „fantasztikus szerzőnek kellett álcázni, hogy egyáltalán kiadható legyen”) valamint sok más szerzőt is. Ettől a bírálható szemléletmódtól nem tér el a Helikon Sci-fi számában publikált elméletírók nagy többsége sem (a szám bevezető szövege egy Kuczka Péter-írás).

¹⁸ Bahtyin: uo. 31.

nem ő az első – sőt Tolkiennek is vannak „Tolkien előtti” művei, mint *A Babó* (*The Hobbit*, 1937) vagy a *The Book of Lost Tales*, amit később, halála után *A Szilmarilok* (*The Silmarillion*) címmel fia rendezett sajtó alá – mégis *A Gyűrűk Urát* tekinthetjük műfaj-meghatározó alkotásának¹⁹. A szerző, sokak szerint, „a” tökéletesre formált elképzelt világot²⁰ (Középföldét) teremtette meg ebben, ahol minden megvan – amit csak a mottóul válasz-tott Borges-szöveg lehetségesnek tart –, értem ezen a fiktív világ földrajzat/terképét, nyelvét, mitikus eredetét, történelmét stb., vagyis a múltat, amely meghatároz, és a jelent, amely meghatározódik – nem kis mértékben – a múltja által. *A Gyűrűk Ura* és a mintáját követő fantasy regények kapcsán egyaránt fontosnak gondolom Northrop Frye románc-elképzelését, mely sokban hozzájárulhat a fantasy műfaji sémájának meghatározásához, többek közt azért is, mert Frye a románcot önálló műfajként kezeli, és mert a fantasy felfogható a műfaj egy jelenkori inkarnációjaként. „Van egy alapvetően „proletár” összetevő a románcban is, s ez sohasem elégül ki különböző inkarnációival, sőt maguk az inkar-

¹⁹ „Az kétségbevonhatatlan, hogy Tolkien kapcsolatba hozható a fantasyvel attól kezdve, hogy hatása érvényesült. *A Gyűrűk Ura* azáltal, hogy egészen egyedülálló módon népszerűsítette a fantasyt, meghatározóvá vált a fantasy köztudatba való bekerülésében, illetve a stílusirányzat köztudatban élő körvonalainak kialakulásában. A fantasyről az emberek többségének ma is teljességgel kitalált környezetben játszódó heroikus történetek jutnak az eszébe, amelyekben meghatározó szerephez jutnak emberfeletti szörnyek, illetve varázstárgyak, amelyekben a Gonoszt legyőzheti a Jó ereje, s amelyekben a tájak káprázatosak és lélegzetelállítóak. Az angolban ma már fogalom a *tolkien* táj; arra a környezetre értendő, amely egyszerre ragad meg nyersségével és érintetlenségével, s egyszersmind az ősiség érzetét kelti az emberben (...) *A gyűrűk ura*, mint a fantasy csúcsteljesítménye, legnagyobb műve a mindenkor összehasonlítási alappá vált minőség és élvezhetőség (s csak elvétve a stílus) tekintetében. Fantasy regények reklámjaiként azóta látni gyakran olyan és ahhoz hasonló fülszövegeket, mint „*A legnagyobb fantasy A Gyűrűk Ura óta*”, vagy „*A Gyűrűk ura óta egyetlen történet sem bűvölt el ennyire*” stb.” – Varga I. Nándor: *Tolkien és a fantasy* (<http://www.elte.hu/~tick/aurin/egyeb/tolkien.htm>)

²⁰ Borges *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* c. novellájában Uqbart a teremtett világot, „rendezett bolygónak”, „aprólékos és roppant bizonyosságnak” nevezi, viszont ennek a helynek a szabályossága a „sakkjátékosok szabályossága”, szemben a valósággal, melynek rendezettsége isteni, vagyis „embertelen”. Az emberek mindig jobban fogják kedvelni ezt/(az ilyen) a belátható valóságot, mint az „igazi” valóságot a maga radikális pluralitásában. Ezért veszi át majd Uqbar a novella végén, a fikcióhoz szorosan tartozó utószóban a világ szerepét. Ezekből a fejtegetésekből is kitűnhet, hogy a tökéletesség feltétele a megmagyarázottság, az aprólékosság, vagyis a koncepció átláthatósága. A kitalált világba a halandó sokkalta szívesebben éli bele magát, mint a valóságba, mert ez utóbbi folytonosan kicsúszik a kezei közül, rendszerező szándéka minduntalan tökéletlen struktúrákat alkot, melyek anomáliái bizonyos idő elteltével szükségszerűen megmutatkoznak, vagyis sohasem fogadhatja be a „valót” a maga teljességében.

nációk is jelzik, hogy akármekkora a változás a társadalomban, a románc megint megjelenik, ugyanazzal a sóvárgással kutatva új remények, vágyak után.”²¹ (Umberto Eco, *A rózsza nevéhez* szánt széljegyzeteiben, a történelmi regény három típusáról szólva elsőként a románcos típust említi²². Hasznos lehet beidézni az ő vélekedését is, mivel sokban egyezik azzal, amit én a fantasy regényről, mint románcról gondolok. „Van egyrészről a *romance*, ide tartozik a breton legendakör éppúgy, mint Tolkien munkássága vagy a „Gothic novel” is, amely *novel*nek ugyan nem *novel*, hanem *romance*. A múlt csupán díszlet, ürügy, mesés konstrukció, mely által szabadon szárnyalhat a képzelet. Tehát még az sem szükséges, hogy a *romance* a múltban játszódjék, elég, ha nem itt és most játszódik, és ha az ittről és a mostról nem beszél, még allegorikusan sem. Sok sci-fi szintiszta *romance*. A *romance* mindig valami másholnak a története.”) A fantasy is, ahogyan a frye-i románc-elképzelés szerint a románc, felfogható „vágyteljesítő álomként”. A regény-világok mindig egy adott konfliktust tematizálnak, amely konfliktusban a protagonistát, vagyis a tetteit morálisan is igazolni tudó hőst, és az antagonistát, vagyis az ellenséget szembenálló értékjegyeikkel kontúrosan körülhatárolva látjuk. (Frye a mítoszt és a románcot egyaránt a *mítoszalkotó irodalom általános kategóriájába* tartozóknak nevezi, de – mint mondja –, amíg „a tulajdonképpeni mítoszban a hős isteni, a románc tiszta formájában emberi”²³). A vágy – sablonosan – mindig a béke elérése és a hős győzelme, akár élete árán is, és amikor ez megvalósul – így kell lennie –, kilátásba helyeznek a művek egy béke utáni háborúskodást, majd újabb békét és így tovább végtelenül. („Ha a románc irodalmi formát ölt, kisebb kalandok sorozatából áll, és ezek egy átfogóbb, sorsdöntő kalandba torkollnak.”)²⁴ Lényeges az általam körülírt románcos fantasy műfajiségének szempontjából az is, hogy Frye elgondolása szerint a románc megnyilvánulási formájaként leginkább a prózát választja. A fantasy világok regényein végigvezet a vágybeteljesítő sikeres keresés motívuma, és – merthogy ez nincs másként a románcnál

²¹ Frye: *A nyelv műthosza a románc*, Határ, 1993/június, 128.

²² Umberto Eco: *A rózsza neve*, Bp. 2000. Európa, 615.

²³ Northrop Frye: uo. 131. (A románc nem tiszta formáját a mítoszhoz közeledő változatai jelenthetik: „minél közelebb van a románc a mítoszhoz, annál inkább tapadnak a hőshöz isteni tulajdonságok, s annál inkább kap az ellenség démonikusan mitikus vonásokat.” 129.)

²⁴ Frye: uo. 129.

sem – jellemző rájuk, hogy a keresés történetét a románcok teljes formájának klasszikusan hármas felosztásában – 1. „a veszélyes utazás és kisebb előzetes kalandok”: az *agon*, 2. „a sorsdöntő viadal”: a *pathosz*, 3. „a hős magasztalása”: az *anagnoriszisz*²⁵ – beszélik el. A *Gyűrűk Ura* három kötete (I. A gyűrű szövetsége, II. A két torony, III. A király visszatér) nyilvánvalóan nem ezt a felosztást jelöli, de a séma hármas tagoltsága ebben a műben is kimutatható. Az első rész, amely egyben a leghosszabb, a fő küzdelemig, Gondornak, a sötétség birodalmának ostromáig tart. Az ostrom, főként Frodónak, a gyűrű hordozójának egyéni diadala áll a középpontban – ezek már a harmadik kötet történései –, a lezárás (a legrövidebb rész) pedig, az új király fellépése, ezáltal az új rend megszületése Középföldén, valamint a hobbitok részéről otthonuk, „a megye megtisztítása”, a regény legvégén. A hős tehát végigviszi az olvasót a keresésnek ezen a három szakaszán, hogy végül beteljesedjék a vágy, vagy még inkább, hasonlatosan ahhoz, ahogyan Foucault gondolja a *Nyelv a végtelenhez* c. szövegében (a rémregényekkel kapcsolatban), hogy újból elbeszélhetővé tegye a keresés mítoszát, újabb elbeszéléseknek nyisson teret, amelyek, megismételve a sémát, a végtelenbe sorjáznak. A történetek elbeszélése ugyanannak (a sémának) az elbeszélése különböző történetekben. Műfaji sajátosság, hogy „maga fosztja meg önmagát minden lehetséges pihenőtől”²⁶, hogy újra és újra megismétlődhessen a *nyelvi siker*²⁷, a nyelvivé tett vágy nyelvvi beteljesedése, ami nyelvisége – duplikátum jellege – folytán sohasem elégítheti ki a valóságos vágyat, sosem valós siker, de önmaga végtelen elbeszélésével a végtelenségig halogathatja a beteljesülhetetlenség problémáját. A nyelvvi behelyettesítésnek ez a folyamata összehozható azzal, amit Jacques Derrida *A struktúra, a jel és a játék...* c. írásában a *pótlólagosság* mozgásaként definiál: „E mező [vagyis a nyelv, betoldás tőlem: S.B.] csak azért teszi lehetővé e végtelen helyettesítgetéseket, mert ő maga véges, vagyis azért, mert ahelyett, hogy kimeríthetetlen mező lenne, mint a klasszikus hipotézisben, ahelyett, hogy túl nagy lenne, inkább hiányzik belőle valami, mégpedig a középpont, amely leállítja és megalapozza a

²⁵ Frye: uo. 129.

²⁶ Foucault: uo. 69.

²⁷ „Az ember úgy van alkotva, hogy bosszút tudjon állni a valóságon azon képessége révén, hogy alkotni tud a nyelvben és a nyelv által egy olyan világot, amely megszabadítja őt a világ fenyegetéseitől.” Hubert Juin: A science fiction és az irodalom, in Helikon, 1972/1. 33.

helyettesítések játékát. Azt mondhatnánk, (...) hogy a játéknak ez a mozgása, melyet a középpontnak és az eredetnek a hiánya, illetve távolléte tesz lehetővé, a *pótlólagosság* mozgása. Attól még nem lehet meghatározni a középpontot és a totalizációt, mert a jel, amely a középpontot helyettesíti, *pótolja*, amely helyét távollétében elfoglalja, ez a jel ráadásként, *pótlékként* hozzáadódik. A jelölés mozgása hozzáad valamit, emiatt mindig több, de ez a hozzáadás lebegő, mivel a jelölt oldalán fellépő hiányt tölti be, pótolja.”²⁸ A nyelvivé tett vágy beteljesülése, esetünkben is, mint jelölő értendő, melynek jelöltje, a valós vágy beteljesülése, a nyelvi folyamatban véghezvihetetlen, mivel a nyelvből, mint mezőből hiányzik, így viszont nyelvi pótlása végtelen lehet, mivel éppen az nincsen jelen a játék folyamatában, ami a jelölők játékát végessé tehetné. A románc-elmélet értelmében vett, a műfaj strukturális szinten jelentkező sémájának, a vágybeteljesítő keresésnek folytonos ismétlődését, állandó jellegű felbukkanását az irodalom történetében tehát magyarázhatjuk egyrészt a játék korlátozásának lehetetlenségével, másrészt és ezzel szoros összefüggésben a vágybeteljesítés nyelvi megtapasztalásának folytonos igényével a befogadók részéről. Következésképpen ezen újból és újból fogyasztói/befogadói gyönyört kiváltó, népszerű románc-séma mai realizációjaként/inkarnációjaként foghatjuk fel a fantasy műfaját.

Visszatérve a műfaj mitikus jellegéhez, kulcsfontosságúnak gondolom, hogy a klasszikus értelemben vett mítosz, az „isteni hősök története”, csak a románc, az „emberi hősök történetének” színes kristályán keresztül válik olvashatóvá a fantasy regényekben. Tolkien regénye megteremti a saját mítoszat, és ezt *visszafelé*²⁹ teszi. A regény szövetén átsejtetődik az ősmúlt – a regény a jelen, amely ennek a fikcionált világnak a teremtéstörténetét és a kezdeti időket beszéli el, mondhatnánk, de nem beszéli el abban az értelemben, hogy az elbeszélés meg van szövegezve, benne az események *cselekményesítve*³⁰ vannak, csak utal. Ezt az utalósos vagy hátrapillantó, kvázi

²⁸ Jacques Derrida: *A struktúra, a jel és a játék az embertudományok diszkurzusában*, in Helikon, 1994/1-2. 31.

²⁹ Köles Edit előszóbeli megállapításáért hálás köszönet.

³⁰ Hayden White *A történelem terhe* (Budapest, 1996. Osiris) c. könyvében használt fogalma. Azt a folyamatot fejezi ki, melynek során a történész az össze nem függő adatokból, információkból, leletekből létrehozza a történeti narrációt, ezáltal teremtve meg az összefüggéseket. White szerint ez az eljárás nem különbözik az irodalminak tekintett művek szövegkonstruálási eljárásaitól, ez az aktus is/ugyanúgy szigorúan irodalmi, fikcionális. (Nem kis mértékben járul hozzá a fogalom a White által

felelevenítő metódust – mellyel a szöveg olyan *agonokat*, vagyis előzetes konfliktusokat, összecsapásokat hoz utólag létre, melyek a történet idejéhez képest a múltban vannak elhelyezve, és ebből az idősíkból szolgálnak bizonyos magyarázatokkal, többletinformációkkal a jelen történéseire nézvést – nevezhetjük a mítosz *ellentétes irányú* megteremtésének. Az istenek életét, a világ korábbi eseményeit egy kronologikus (és mindennemű) linearitást nélkülöző emlékfoszlány-halmazként olvashatjuk ki, a regényszereplők és/vagy a narrátor által interpretálva. A későbbi, nagyobb regényciklusokat képező fantasy világok esetében, mint a *Dragonlance*, ezek az elszórt momentumok utólag egy a ciklust kiegészítő teljes regény vagy novella témájául szolgálhatnak. Itt szükséges megemlíteni, hogy ezek az előtörténetek nem csak prózában, hanem versben is kifejeződhetnek – ennek példáit megtaláljuk Tolkiennél³¹ szintúgy, akárcsak a későbbi regényekben –, ez esetben természetesen a vers egyrészt azért kitűnő eszköz, mert műfajából adódóan a prózánál rövidebben képes bizonyos történeteket nagy vonalakban felemlíteni, másrészt a történetek „régiségét” azzal hitelesíti, hogy közvetlen kontextusában (rendszerint a regényszereplők, esetleg éppen az „énekes” szájából elhangozva) arra találunk utalásokat, hogy az adott verses történet régmúlt időktől kezdve szájról-szájra jár, éppen úgy, mint egy *históriás ének*.

„hagyományosan értett”-ként felvázolt történelemkép nyelvi szempontú kritikájához, amelyen keresztül a szerző megkérdőjelezi, vagy inkább áthelyezi a vizsgált tudomány ismeretelméleti státusát.)

³¹ „Új volt a föld, hegy-völgye zöld, / S még foltalan Hold tündökölt, / Durin felkelt s indult, maga / Vízre-kőre nem volt szava. / Hegynek-völgynek nevet adott, / Forrásból elsőként ivott, / A Tükörtóhoz érkezett, / Csillagkoronát nézhetett: / Ékkövek így ezüst fonálon, / Remegtek fejénél víz-árnyon. / Ó, szép világ! Hajdankorok! / Nagy hegyek! Nagy uralkodók! / – Nargothrondé s Gondoliné – / Buktak s tűntek mind éj felé, / Nyugati Tengereken át; / Ó, Durin-kori szép világ! / Faragott trónon ült Durin. / Csarnoka kőpilléreire / Arany tető; ezüst a padló; / Felségjeleivel az ajtó. / Csillagokat, holdat, napot / Metszett kristály ragyogtatott, / Se felhőárny, se éj sötétje / Nem hullt fényük tündökleteré. / Döngött ott üllőn a kalapács, / Volt vésnöki kopácsolás; / Készült kardpenge s markolat; / Fúrtak tárnát, húztak falat. / Beril ott, gyöngy, sápadt opál – volt; / S halpikkely-forma vas, kovácsolt. / Volt pajzs, hát- s mellvért, fejsze, szablya; Fényes lándzsák, halomba rakva. / Friss volt Durin népe, serény; / Zene zendült hegyek tövén; / Regős regölt, bongott a hárfa, / Kapuk nyíltak kürtök szavára. / Most szürke és vén a világ, / Nem süt parázs a hamun át; / Üllő s hárfa se zeng sehol, / Durin csarnokán éj honol; / Sírja már mindörökre árnyban, / Ott Khazad-dűmban, Móriában. / De a Tükörtó bármi csendes, / Mélyről csillagkört derengtet, / Ott a korona, vízbe fúlva, / Míg Durin föl nem ébred újra.” *A Gyűrűk Ura* I. kötet 455-56. Tandori Dezső fordítása

A fantasy regény maga (tehát ami el van beszélve): szintiszta történelem. Ebben az esetben is a white-i történet-kreálási metódus működik, vagyis a cselekményesítés. A különbség az, hogy a szerző – vagy amennyiben az egész fantasy műfajról beszélünk, mert beszélhetünk, a szerzők – nem a talált, hanem a kitalált tények cselekményesítésével hozza/hozzák létre a narrációt, hasonlóság viszont, hogy a tények (a tételezés szintjén) ontológiailag nem különböznek a történészek talált tényeitől, mivel az elképzelt világban éppúgy adottként vannak kezelve, mint azok a mi világunk történelmében, vagyis nem merülhet fel kérdés a megtörténtségüket illetően. Nem kérdőjelezi meg a szöveg valódiságukat, ahogyan a világ valódiságát sem. A fantasy regényekben megjelenő világ eszerint olyan *lehetséges világ*³², amely az írott szöveg alapján valódi-ként/megvalósultként értelmeződik. Tehát, amikor ennek a lehetséges világnak a története beszélődik el, az valódi történelemként beszélődik el. Fantasztikus, de ebben a kontextusban ez a valóság. Egy fantasy regényciklus, a borgei aprólékos világkonstruálási metódust példázva, a világ létrehozhatóságának modelljét nyújtja, ez a világ pedig lehet bármely lehetséges világ, beleértve a valóságot is. Lényegében a tálalás közege is sokban hasonlít a történetírások nyelvéhez, és szintén mindketten hasonlítanak ahhoz a neutrális és naiv nyelvhez, amelyet Foucault a rémregények kapcsán elemez: [a rémregény nyelve] „Inkább eltüntette magát mondandója és mondandójának címzettje között, egy szigorú gazdaságosság elvei szerint abszolút komolyan véve szerepét, amely szerint ő egy horizontális nyelv: vagyis a szerepét, mint kommunikációt.”³³ A nyelv tehát üzenet-hordozó közegként van tételezve, olyan kódrendszerként, amelyből az üzenet sérülésmentesen dekódolható, és minderre azért van szükség, hogy a kommunikáció lehetősége maga ne legyen megkérdőjelezve. („Mindenekelőtt arra volt szükség, hogy a könyv rendelkezze a maga kellő funkcionális hatékonyságával, változtatás és megkettőzés nélkül egybeessék azzal, amit elérni szándékozott, amely mindössze annyi volt, hogy olvassák.”³⁴) Hogy mekkora értelmezésembeli veszélyt is rejt magában egy fantasztikus szöveg, amely úgy konstruálódik, akár egy történeti narratíva, arra már

³² Bernáth Árpád: *Építőkövek a Lehetséges világok poétikájához*, Szeged, 1998. Ictus-Jate (deKON-KÖNYVek)

³³ Foucault uo. 68.

³⁴ Foucault: uo. 67.

Tolkien magyar fordítója, Göncz Árpád is – bizonyára nem szándékoltan – felhívta a figyelmet azzal a (beszéd-)tettével, amikor is A Gyűrűk Urát a második világháború allegóriájának olvasta a fordított könyv utószávéban³⁵. És az sem lehet véletlen, hogy Tolkien – akit akár le is mesterezhetnénk immáron – annyira hadakozik az allegória ellen, s éppen az említett mű kontextusában: „Ami a belső jelentését, vagy „eszmei mondani-valóját” illeti, a szerzőnek nem állt szándékában, hogy ilyesmi is legyen benne. Se allegóriát írni, se aktuális célzásokba bocsátkozni nem kívánt.”³⁶. Nemcsak a keresés és győzelem vágy-sémájának ráolvasását tartom itt fontosnak – persze ez is minden bizonnyal jelen van – egy óriási veszteségekkel járó történelmi szituációra, hanem a mindenkori allegorikus ráolvasás lehetőségét, amelynek előfeltétele nyelvi és strukturális szinten teljesül.

IV.

Végezetül, a műfaji konvencióktól való eltéréseket a fantasy esetében két példával kívánom szemléltetni. A szövegek részletes bemutatásától ebben az írásomban eltekintnék, mivel úgy gondolom, ez esetleg egy másik, egy konkrét szöveggel foglalkozó dolgozat feladata lehetne. Ebben a dolgozatban csupán egy-két momentum felemlítésére szorítkozom, melyeken keresztül bemutathatónak gondolom a műfajújító devianciáknak ezt a két, számomra érdekes, példáját.

Az első példát az *íronia példájának* tekintem. Egy fantasy ciklus, kialakult elvárásai szerint, koherens és aprólékosan kifejtett – az aprólékosság, a beláthatóság/bejátszhatóság, az élıhetőség kritériuma – lehetséges világ, amely bár kauzális viszonyaiban tükrözi egy realisztikus elbeszélés világát, mégis kerülı azzal explicit szinten, tematizált formában a konfrontációt. Ilyennek tekinthető A Gyűrűk Ura, a *Dark Sun*, a *M.A.G.U.S.* vagy a Margaret Weis – Tracy Hickman szerzőpáros (és mások) szövegeiből

³⁵ J. R. R. Tolkien: A Gyűrűk Ura III. kötet, Bp. 1999. Európa Kiadó, 551-555. „Tolkien szemében (és életében) a háború, a második világháború volt a Jó és a Rossz összecsapásának emberfeletti méretű színpada, azon játszották el a gonosz Fekete Úrral (Szauron nevét akár Hitlerével is behelyettesíthetjük) szembeszálló népek a történelem nagy moralitásjátékát.”

³⁶ J. R. R. Tolkien: uo. Előszó, 11.

megismerhető *Sárkánydárdák* világa. Ugyanennek a szerzőpárosnak a *Halálkapu* világához tartozó szövegei viszont valami egészen elképesztő módon vetik össze a „fiktív” eseményeket „valós” referenciáikkal. Mint bármely más fantasy ciklus esetében, itt is az eddig megjelent regényekből kibontakozva ismerhetjük meg a történések háttérét és az események szabályszerűségeit. A világ feltűnő különbözöségét egyéb fantasy ciklusoktól az adja, hogy azon túl, hogy az elbeszélte „valóság” a maga egészében megformálódik az olvasás folyamán, ez a valóság egyéb ismert valóság-egészekkel – mint az emberi történelem, irodalomtörténet, a kortárs olvasó jelenének valósága stb. – explikáltan párhuzamba van állítva. Az első síkon (a *Sárkányszárny* címet viselő első két kötetben) azok a törpék (pecők), akiket az elfek rabszolgákként dolgoztatnak és kizsákmányolnak, Göreb, a „felvilágosult” és munkásmozgalmi érzületű törpe vezetésével szakszervezetet alakítanak, és „forradalmat” robbantanak ki elnyomóik ellen. A második sík két kötetében (*Elf Csillag* I-II.), főként egy bohókás varázsló (Zifnab³⁷) jóvoltából – akinek történetesen van egy nem kevésbé bohókás sárkánya – olyan szavak (zsidó, kurva stb.) is olvashatók, amelyek elvileg, fogalmi túlterheltségük folytán, nem kerülhetnének bele egyetlen fantasy regénybe sem; valamint ugyanez a varázsló Sárkányölő Szent Györgyre hivatkozik, és atomreaktorokat emleget bizonyos, a történetben kultikusként értelmeződő, monumentális építmények kapcsán stb. Zifnab nem-normálisságát, nem-idevalóságát tehát az a személyiségjegye jelzi az olvasó számára, hogy mintegy az adott világ törvényein felül álló istenként tisztában van az elbeszélte világon kívüli valósággal/valóságokkal – mint szövegekkel –, és állandóan összevethetőnek tartja ezekkel a képzelte világ eseményeit, tárgyait, figuráit. Példának okáért két szövegrészlet: „– Talán megmondhatná, hogy hol. A sárkánya tudja, úgy tűnik... – Túl atyáskodó? Főkomornyik egy B-kategóriás mozifilmben? Valakinek a zsidó édesanyja? Ráérzett – felelte az öregember melankolikusan. – Mindig ez történik, ha a varázslat hatása alá kerül. Teljesen megőrjít.”³⁸, „– Hát, ööö, azt hiszem... – Zifnab nyelt egyet – ...az attól függ... hogy milyen... gyorsan haladunk! – Kezdett

³⁷ A *Dragonlance* ciklusát ismerőknek bizonyára feltűnő hogy a varázsló neve: „Zifnab” a Fizban név anagrammáját adja, aki azonos a *Sárkánydárdák* egyik lényeges szereplőjével, és aki történetesen szintén mágus.

³⁸ Margaret Weis – Tracy Hickman: *Elf Csillag* I. ford. Lacza Katalin, Budapest, 1999. Valhalla páholy, 105.

belemelegedni a témába. – Mondjuk, hogy fénysebességgel repülünk... Persze ez lehetetlen, ha hiszünk a fizikusoknak. Akiknek én, mellesleg, nem hiszek. A fizikusok sem hisznek a varázslókban – amit, mivel én is varázsló vagyok, személy szerint igencsak sértőnek találok. Ezért azzal veszek elégtételt, hogy én sem hiszek a fizikusokban. Mi is volt a kérdés?”³⁹ A dialógusban elhangzó fizikus, főkomornyik és mozifilm szavak nyilván értelmetlen hangsorokként kell, hogy hangozzanak e hőskori világ szereplői számára, akiknek a regénybeli életében ezek a dolgok nem léteznek. Egyedül az olvasó képes jelentést tulajdonítani ezeknek a jelölőknek, csakis az ő számára nyilvánulnak meg ezek a hangsorok jelölökként, és ez azért van így, mert a regényszereplőkkel ellentétben ismer egy olyan lehetséges világot (a valóságot), amelyben a fizikus és a mozifilm léteznek. Azáltal, hogy az olvasó lokalizálni képes ezeknek a jelölőknek a jelentéseit egy általa ismert másik valóságban, a két világ között szükségszerűen allegorikus kapcsolódások jönnek létre. Ezeket a kapcsolódásokat a szöveg intencionálja, és nem *A Gyűrűk Ura* Göncz Árpád-féle olvasatának példájához hasonlatosak, amit a jelen esettel ellentétben a tetszőlegesség és az olvasói kreativitás jellemez.

Ami egyszerű (és igencsak bárgyú) poénkodásnál, mint azt a *Gyűrűkúra*⁴⁰ esetében láthatjuk, többé teszi a szöveget az, hogy a feladat, a románc keresés-struktúrájának vágybeteljesítő feladata, nincsen banalizálva – az események „véresen komolyak” –, csupán a heroikus jegyeken kívül az olvasó által ismert valós társadalom figuráinak személyiségjegyeit is felveszik a szereplők, és ezek a jellemzők nevükön – a valóságban, mint referenciában használatos nevükön – neveztetnek. Az események is megtalálják referenciáikat a történelemben, az irodalomban vagy a jelen valóságában, nem néhányszor, hanem minduntalan (az unalomig), amennyiben nem közvetlenül, akkor a legeggyértelműbb utalásokkal. A szöveg tehát azáltal, hogy saját maga mutat rá az allegorikus olvasatok lehetőségére, és ezeket folytonosan el is játssza, nemcsak arra enged következtetni, hogy a regények áltörténelmi szituációi bármikor megfeleltethetők a valós történelmi, a klasszikus irodalomból ismert vagy az

³⁹ Margaret Weis – Tracy Hickman: *Elf Csillag* II. ford. Lacza Katalin, Budapest, 1999. Valhalla páholy, 174.

⁴⁰ Henry N. Beard – Douglas C. Kenney: *Gyűrűkúra* (*Bored of the Rings*, 1969), Bp. 1991. Valhalla Páholy

aktuális társadalmi, politikai stb. szituációkkal, hanem hogy ezek (a „tények”) is, mint szövegek, egymással bármikor allegorikus viszonyba léptethetőek. Elveszi a (legnyilvánvalóbb) játékot, addig játssza, amíg közönyössé nem válunk iránta. A bevett metódus iránti közönyünkkel, ugyanakkor érdeklődő, új olvasási lehetőséget kutató továbbolvasásunkkal feszültségben – mi is akkor valójában a játék? – felüti fejét az irónia. Nem állítom természetesen, hogy a humor távol állna a műfajba tartozó egyéb szövegektől, de a „valóságok” összevetésének ilyesfajta, következetesen végigvitt ironikus humorával nemigen találkoztam eddigi olvasmányaim során e műfajban. A Halálkapu számomra parodizáló olvasatát adja a szerzőpáros korábbi világának és tágan értelmezve az egész „tolkieni” műfajnak.

Roland Barthes A régi retorika⁴¹ című írása 0.1. A retorika gyakorlatai fejezetének 6. alpontjában említi az iróniát a „fekete” retorika, a retorika *játékos gyakorlata* kapcsán. A fekete retorika annak a kigúnyolására jött létre, ami komolyan veszi magát, és ezáltal félelmet kelt. A félelmet – jelen esetben azt, hogy a műfaji séma változtathatatlanra merevedik – csak egy olyan szöveg képes legyőzni, amely a műfajon belül maradva (a fantasy-regény megújulásaként) adja meg a műfaj paródiáját. Az sem lehet véletlen, hogy az irónia tárgya éppen a bevett, illetve szokványos (allegorizáló) olvasási metódus, egy olyan műfaj esetében, ahol a szerepjátékos, beleélésesen olvasó befogadói közeg a legnagyobb visszahúzó erő, amikor a megújulás lehetőségéről esik szó.

A másik példát, *egy posztmodern nyelv-probléma* példájának nevezném. J. Robert King: *Vérszövetség* (*Blood Hostages*, 1995) c. könyve egy új ciklus magyarul elsőként megjelent kötete, amely a *Planescape* világát „alapozná”. A kötet három részből áll: I. Az olvasók, II. Az írók, III. A könyv.

Röviden a cselekmény: az első részben hőseink, egy fiú és egy lány, követni kezdik az elrabolt nagybácsit, Artust (a fiúét, a lánnyal az öregúr a későbbiekben megkérdőjeleződő apa-leány kapcsolatban áll), birtokukban van Artus naplója, és a kalandok közötti szabadidejükben ezt olvasgatják. A hely, ahová Artus házából, a nagybácsit és elrablóját követve, egy pipaszekrényen keresztül jutnak, a „világ közepe”, Sigil, amelyet körülvesz a többi létsík. A második rész – tovább zajlanak az események, hőseink egy tolvaj isten birodalmába jutnak, ahonnan meg kell szökniük – „könyvszem-

⁴¹ Roland Barthes: A régi retorika, in Az irodalom elméletei III. 69-178.

pontból” azt a változást hozza, hogy a lány és a fiú rájönnek, a könyv is olvassa őket; megjelennek a lapokon annak a tudatnak az információi, amely tudat információkhoz akar jutni a könyvből. A harmadik rész egy megszakíthatatlan zuhanással kezdődik egy anyagtan létsíkon, „a semmi-ben”, megszabadítják Artust, ő pedig elmondja, hogyan juthatnak ki, ebből a portálok vagyis kapuk nélküli világból egy másik, egy anyagi létsíkra. A megoldás a könyv, hiszen, mivel Artus volt a létsíkok közötti portálok gondnoka (ez eddigre világossá válik), létrehozott valamit, egy könyvet, amiben az összes létsíkra vezető portál, vagyis a világ összes kapuja megtalálható, és a két fiatal a kulcs ezekhez a portálokhoz. Ahová jutnak a könyvön keresztül, egy halott isten elhagyott teste, ami éppen olyan, mint egy életteli világ, mégis élettelen, mivel csupán az isten emlékeiből, ezeknek az emlékeknek a folytonos ismétlődéséből áll. A könyvet persze ott felejtik az anyagtan létsíkon, magában zuhan tovább, de közben vele is történik valami lényeges: életre kel. A saját létét érintő fordulatot a könyv ezekkel a szavakkal – mintegy versebe öntve – kommentálja: (cím: „*Iszonyat, rémek, sötétség, én*”) „Mi ez? Mi ez? / Iszonyat. Rémek. Sötétség. / Szavak – 'ezer és ezer szó' – az egyik oldalon. / Dolgok – iszonyat, rémek, sötétség – a másik oldalon. / Mi ez? Szavak és dolgok. / Dolgok – iszonyat, rémek, sötétség – odakint, / Ezer és ezer szó idebenn. / Idebenn, hol? / Odakint? / A legegyszerűbb szó, a legelső: én. / A létező szó, a legkülönösebb dolog: én. / Szavak benn és dolgok kinn: rajtam. / mik ezek az iszonyatok, rémek, sötétség... én?”⁴² Közben folytatódnak a kalandok a *keresés* hagyományos elvárásai szerint – bizonyára a két további kötetben is, amelyek még csak ezután fognak megjelenni. A regény történéseibe ennél részletesebben nem kívánok belemenni, bár tudom, hogy amit nagy vonalakban vázoltam, majdhogynem annyira szűkszavú, mint azok az ajánló szövegek, amelyeket egyes fantasy regények hátlapján lehet olvasni. Az említettek közül, azt hiszem, világossá válhatott, hogy bár a szöveg megvalósítja a műfaj hagyományos keresés-sémáját, a történetes vonal mellett egy a nyelviség és az olvasás (poszt-) modernebb problémájával foglalkozó vonalat is felfedezhetünk, és ez a két szál egymás útját folytonosan keresztezve halad keresztül a regényen. A *Vérszövetség* különlegességét természetesen nem pusztán annak a problematizálása adja, hogy a nyelv milyen szerepet tölt be a világ és a legmagasabb szintű életformának tekintett „humanoid” lények kapcsa-

⁴² J. Robert King: *Vérszövetség*, ford. Horváth Norbert, Szeged, Szukits Könyvkiadó, 198.

latában, a világ ember általi megismerésében, alakíthatóságában. A nyelvvel kapcsolatos azon mítosz, amely szerint az, aki egyfajta tökéletes nyelvet uralni képes, a nyelv által az anyagi világot is uralni képes, a fantasy esetében nem műfajidegen. Tolkien roppant alaposan kitalálja a maga világának „tünde-nyelvét”, amely tökéletes nyelvként a képzelt világ teremtmény-mítoszainak nyelve, a végső tudás birtoklásának nyelve, és ezekből következően csak jelentésbeli sérülések árán fordítható le a Középföldén fellelhető, különböző fejlettségi szintű – törpe, ember, hobbit stb. – nyelvekre, amelyek mindegyike, olvasásban, angol(/magyar, ha a magyar fordítást vesszük alapul). A Halálkapuban a patrynek, a legmagasabb szintű mágia-tudással rendelkező halandók Rúna-mágiája úgy működik, hogy a Rúnák nyelve az a nyelv, amelyik tökéletesen megképezi a valóságot, éppen ezért a Rúnák átalakításával a valóság is formálhatóvá válik. A *Vérszövetség*, ezekkel a példákkal ellentétben, a nyelv uralásának mítosza helyett a nyelv uralhatatlanságának mítoszáat fejt ki, és – ami a műfajiság szempontjából lényeges – úgy tűnik, egyáltalán nem törekszik a laikusság illúziójának megvalósítására, inkább metaforikus formában éppen a nyelvi transzparen-cia lehetetlenségét, valamint a szöveg és az olvasó a kommunikáció klasszikus modelljében elfoglalt pozíciójának a nyelv modernebb elméletei utáni ellehetetlenülését igyekszik elbeszélni. Úgy gondolom, egy ilyesfajta metafikciós olvasatát adni ennek a szövegnek bizonyos elméleti olvasmányok előismeretével elég egyszerű, viszont azok számára, akik a fantasy népes befogadó táborához tartoznak, és a műfaj hagyományos elvárásai felől közelednek ehhez a műhöz, különös vagy mondhatni idegen lehet a nyelviség ilyen irányú kérdésének előtérbe kerülése egy egyébként minden más tekintetben a műfajba tartozónak látszó regényben.

Természetesen a két fenti, devianciaként tárgyalt szöveggel nem azért kívántam előhozakodni, mert a műfaj régóta sematikus és önismétlő formája már a magyar kritikai irodalom számára eddig is jól ismert, és ezért csupán a műfajújítók tárgyalása nyújthat az elméleti diskurzus számára érdemleges témát. A műfaj klasszikusainak és nem utolsósorban a magyar nyelven született szövegeknek, mint például Wayne Chapman és mások *M.A.G.U.S.*-regényeinek a tárgyalása éppoly érdekes lehet a műfaj feltérképezése szempontjából, mint az általam említettek. Úgy tűnik, hogy a fantasy, a science-fiction és a többi populáris műfaj mellett, népes hányadát tölti ki a nemrég született és a napjainkban születő irodalomnak, alakulásának folyamata korántsem lezárt, éppen ezért, ha van a példáim kiválasztásának az adott kontextusban jelentősége, az ennek a folyamatos műfajú-

jítási vágynak a bemutatása, amely vágy – hasonlóan Bahtyin elképzeléseihez a regény kapcsán – képes meggátolni a műfaj standardizálódását. Problémásnak érzem, hogy sokak számára (érdekes módon, úgy látom, kivételnek számítanak a rendszeres fantasy olvasók) a sci-fi, a fantasztikus horror-regények vagy a dark fantasy az általam vázolt románcos fantasy műfajjal egyetemben homogén és differenciálásra érdemtelen szöveghalmaz képében formálódnak meg. Bár nem törekedtem a dolgozatomban ezeknek az irodalmaknak műfaji elkülönítésére, reményeim szerint munkám hozzájárulhat egyfajta „tisztább látáshoz” a jelen populáris irodalmának egy szelete kapcsán.